

Le quatuor à cordes : une géométrie sociale

The String Quartet: A Social Geometry

Clemens Merkel

Volume 23, Number 3, 2013

Géométries durables : pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1021516ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1021516ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Merkel, C. (2013). Le quatuor à cordes : une géométrie sociale. *Circuit*, 23(3), 29–37. <https://doi.org/10.7202/1021516ar>

Article abstract

In this article, Bozzini Quartet violinist Clemens Merkel discusses the characteristics of the quintessential, unique musical form that has existed for 250 years: the string quartet. It is immutable (always the same four instruments, never more) and democratic, in stark contrast to other traditional ensembles like the symphony orchestra, with its strongly hierarchical, socially outmoded structure. After surveying the symbolism of the number four, Merkel undertakes a brief history, including the grand master of the form, Beethoven, and the great innovators of the 20th century. After the explosive transgressions of Kagel and Crumb, Merkel feels that the form remains strong and healthy, and he concludes with a discussion of the form's chances of surviving the next 250 years.

Le quatuor à cordes : une géométrie sociale

Clemens Merkel

(traduit de l'allemand par Hélène Luetz de Lempis)

Le quatuor à cordes, comme type de formation musicale, n'a pas changé depuis plus de 250 ans. Comment est-ce possible ? Tous les autres ensembles musicaux, et surtout chacune des autres entités sociales (à savoir les structures de groupes), ont vécu un grand nombre de changements au cours de la même période. Sans pareilles évolution et adaptation à un environnement et à une société en mutation, ces structures n'existeraient plus ou nous apparaîtraient tels des vestiges ataviques d'une époque révolue, jouissant parfois, malgré tout, d'une certaine vitalité¹. Qu'il me soit permis de formuler ici certaines réflexions en tentant d'analyser le phénomène du quatuor à cordes sous différents angles.

Le quatuor à cordes en tant que formation

Le quatuor à cordes est une structure sociale composée de quatre membres, ni plus ni moins. Le nombre invariable de solistes et l'immuabilité de l'instrumentation sont des caractéristiques qui se retrouvent dans d'autres formations : par exemple, le trio avec piano, le quatuor avec piano, le quintette avec piano, le trio à cordes, le quintette à vent et le trio d'anches. Le quatuor à cordes se distingue toutefois de ces petits ensembles en étant la seule formation qui se compose d'un nombre pair d'instruments de la même famille. Le quatuor avec piano comprend quatre musiciens, mais il s'agit en l'occurrence d'un trio, généralement à cordes, auquel s'ajoute un piano : on pourrait donc argumenter que les mains droite et gauche du pianiste se comportent à la manière de deux instruments. Le sextuor à cordes est, quant à lui, soit une extension du quatuor, soit un double trio à cordes. Dans tous les autres

1. L'orchestre symphonique, par exemple, conserve les structures sociales et hiérarchiques du XIX^e siècle qui ne se retrouvent plus dans le premier monde occidental : environ 100 individus entassés dans un espace réduit doivent suivre les directives d'une personne pendant plusieurs heures, et ce, sans avoir le droit de parler, de donner son opinion ou de quitter sa place ! Ceci est bien entendu un point de vue unilatéral et polémique sur la structure d'un « orchestre », mais nous nous devons, au XXI^e siècle, de penser à ce genre de chose. L'orchestre symphonique existera-t-il sous cette forme dans 200 ans ?

ensembles musicaux, l'instrumentation, le nombre de musiciens et même les familles d'instruments varient.

Le nombre de musiciens d'un ensemble joue un rôle important. De toute évidence, un groupe de deux musiciens « fonctionne » différemment qu'un groupe de huit musiciens ou plus, par exemple. Un ensemble de quatre musiciens est unique à plusieurs égards :

1. Sachant qu'un ensemble musical est issu d'une culture centre-européenne et judéo-chrétienne, il ne semble pas absurde de réfléchir sur le caractère symbolique des chiffres : le quatre, en particulier. Ce chiffre inspire la complétude, la perfection, l'appartenance, l'ordre, la rationalité, la relativité et la justice. Il représente aussi la « dimension » et, de fait, le chiffre quatre est le plus petit chiffre à partir duquel une figure géométrique tridimensionnelle peut être formée.

Dans la culture chrétienne, le chiffre trois est le symbole de l'âme et de la Sainte Trinité tandis que le quatre fait référence au corps. Il y a quatre évangélistes, quatre archanges, quatre vertus fondamentales (l'intelligence, le courage, le sens de la justice et la tempérance). Le signe de croix (et avec lui, l'architecture chrétienne) est fondé sur les quatre points cardinaux et le chiffre quatre représente aussi, bien sûr, les quatre éléments (la terre, l'eau, l'air et le feu). Cette caractérisation me semble déterminante : un quatuor à cordes ne peut bien fonctionner que si ses quatre membres ont un sens de l'appartenance et de l'ordre, un sens de la justice et de la relativité. Les chiffres trois et sept (ou encore huit, pour nommer un chiffre pair) sont symboliques de choses très distinctes. De la même manière, un trio ou un octuor ne sont pas comparables, musicalement ou sociologiquement, à un quatuor à cordes.

2. Un groupe d'individus formant une microsociété (comme l'est le quatuor à cordes) n'a que trois possibilités pour prendre ses décisions : 4:0, 3:1 ou 2:2. La première combinaison, la décision à l'unanimité, est idéale : pour ou contre quelque chose, comme le choix d'un phrasé, d'un morceau, le tempo d'un mouvement, le caractère d'une section, etc. Une décision à 3:1 n'est pas optimale, mais elle arrive fréquemment. Un des individus fait un compromis ou se plie au désir des trois autres. La plupart du temps, il va tenter de s'imposer lors de décisions ultérieures en se référant à ses propres compromis. Il pourrait aussi y avoir une constellation à 1:3, ce qui veut dire qu'une personne confronte les trois autres. Ceci peut se produire dans des cas isolés et a pour conséquence que la majorité du groupe est obligée d'accepter une décision

qui lui est imposée. Aucun groupe n'acceptera cela à la longue. Lorsque deux camps de deux individus sont à égalité, il n'y a pas de décision; il ne peut même pas y avoir de compromis. La négociation provoquerait, éventuellement, l'indifférence dans le processus décisionnel, marquant l'incapacité du groupe entier à faire des choix. Le compromis n'est possible que si au moins un des individus se rapproche de l'autre camp. Cela nous ramène à la combinaison 3:1 dans laquelle une personne s'ajuste temporairement à la majorité.

3. Si nous considérons, sociologiquement parlant, un ensemble défini de musiciens comme un groupe, alors la structure sociale de ce groupe devient très importante. Ajoutons que cette structure sociale ne se suffit pas à elle-même, dans le vide: elle doit également songer à son positionnement au sein même d'une société. Cette « société » est hétérogène: un pays, une ville ou une région, un public ciblé, des experts ou des collègues, des compositeurs et des musiciens. La structure sociale d'un ensemble musical et sa présence dans une structure sociale complexe sont particulièrement déterminantes pour son travail artistique.

Dans son œuvre de 1908, intitulée *Sociologie: études sur les formes de la socialisation*, le sociologue Georg Simmel propose plusieurs réflexions, dont « ce que peut signifier pour ses formes le simple nombre des individus ainsi socialisés² ». Il mentionne ainsi que:

[...] un groupe, à partir d'une certaine dimension, doit élaborer, pour se maintenir [...], des règles, des formes et des organes dont il n'avait pas besoin auparavant; [...] d'un autre côté, des cercles plus restreints présentent des qualités et des actions réciproques qu'ils perdent inéluctablement dès que le nombre de leurs membres s'étend³.

Un petit groupe peut donc interagir à un niveau social élevé, sans pour autant définir une structure de direction comme un groupe plus large serait tenu de le faire. Simmel poursuit:

Ainsi on peut constater par exemple que des ordres socialistes ou proches du socialisme n'ont jusqu'à présent été réalisables que dans de tous petits cercles, [...] une répartition équitable du travail et de la jouissance peut très bien être réalisée dans un petit groupe, et, [...] les individus peuvent en avoir une vision d'ensemble et la contrôler⁴.

Le renvoi aux « ordres socialistes » suscite certainement, de nos jours, l'étonnement, et n'est pas particulièrement populaire. Cependant, il ne représente pas ici un terme politique mais sociologique. L'ordre du quatuor à cordes est socialiste: tous ses membres sont égaux en droits, contribuent tous à parts

2. Simmel, [1908]1999, p. 81.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 81-82.

égales au succès du concert, et en sont donc également récompensés. La réussite du concert, tant artistique que financière, est partagée par les quatre membres du quatuor. Si le concert remporte un succès mitigé ou si le cachet est trop bas, tous les membres en subissent les conséquences.

Simmel dit encore :

De petits groupes à l'organisation centripète ont coutume de mobiliser toutes les forces dont ils disposent et de les utiliser ; dans les grands groupes, en revanche, elles restent latentes, non seulement relativement, mais aussi absolument. L'ensemble du groupe ne fait pas appel de façon permanente et totale à chaque membre, mais il peut se permettre de laisser inutilisées socialement bien des énergies [...]. Lorsque le petit cercle intègre les personnes à son unité dans une mesure assez importante [...], il tend à adopter, justement à cause de son caractère unitaire, une position nettement définie à l'égard des personnes, des tâches concrètes et des autres groupes⁵.

5. Simmel, [1908]1999, p. 85-86.

Le « petit groupe à l'organisation centripète » qu'est le quatuor à cordes est donc aussi sociologiquement une réussite, car elle exige la capacité totale de chacun de ses membres. L'implication avec laquelle le musicien d'un quatuor accomplit sa tâche va bien au-delà de l'engagement que tout autre musicien doit remplir au sein d'un grand orchestre. En plus des tâches courantes que sont les exercices et les répétitions, chaque membre d'un quatuor a normalement certaines obligations administratives qu'il n'aurait pas à honorer dans une plus grosse formation jouissant de l'assistance d'un tiers – un « organe », comme le nomme Simmel. Cette contribution considérable de chaque membre du quatuor dépasse largement un rendement normal et conduit à l'homogénéité et à la puissance de la position extérieure suggérée par Simmel. C'est la raison pour laquelle un quatuor à cordes est davantage que la simple somme de l'énergie et des qualités de quatre personnes ; il développe par ailleurs un caractère particulier et une qualité qui le distinguent de tout autre groupe.

Le quatuor à cordes dans la société

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, le nombre de quatuors à cordes professionnels ne cesse d'augmenter. À l'époque, il est courant que les musiciens d'un quatuor changent et que les activités soient sporadiques, mais à partir de 1870, de plus en plus de quatuors à cordes s'établissent de manière permanente. Ceci permet un travail continu et influe naturellement sur la qualité de l'interaction entre les musiciens. Les quatuors commencent à former leur style caractéristique et on peut les identifier grâce à un répertoire qui leur est propre. Les membres d'un quatuor ont souvent étudié auprès des mêmes

professeurs, viennent de traditions de jeux similaires, sont le soliste et les chefs de pupitre au sein du même orchestre. Simultanément, des séries de concerts sont fondées et programment, en premier lieu, de la musique de chambre – parfois même seulement des quatuors à cordes. Jusqu’ici, le répertoire était surtout disséminé dans les concerts de salon bourgeois. Maintenant, il est de plus en plus souvent présenté à un public connaisseur et amateur grandissant. En général, les quatuors à cordes s’inspirent du canon des « grandes » œuvres mais restent presque toujours en contact avec les compositeurs contemporains dont ils créent les pièces.

Après 1920, le Kolisch-Quartett, premier quatuor spécialisé dans la musique moderne, se forme dans le cercle de « l’association pour les représentations musicales privées » d’Arnold Schoenberg. L’intensité avec laquelle les compositeurs et le Kolisch collaborent à donner vie aux œuvres est novatrice et, à ce jour, exemplaire. Bien des quatuors qui se sont formés suivant cet exemple se consacrent entièrement ou en partie à la musique moderne et accompagnent et inspirent des compositeurs pendant de nombreuses années. Les exemples les plus célèbres sont les quatuors LaSalle, Arditti et Kronos. On se gardera de sous-estimer l’influence de ces ensembles et d’autres quatuors – moins populaires mais tout aussi importants – sur le développement de ce genre musical.

Cette structure musicale n’a pas seulement traversé les siècles, elle est de plus en plus populaire en tant que modèle social et musical auprès des compositeurs. En règle générale, la qualité de l’ensemble garantit aux compositeurs un haut niveau artistique avec de bonnes chances de représentations répétées. La permanence du groupe rend également possible une coopération à long terme, entre les compositeurs et certains interprètes ou ensembles. De cette interaction fusionnelle naît une musique qui ne pourrait exister dans une autre constellation.

À partir de 1980, le nombre de quatuors à cordes recommence nettement à augmenter. Cela est dû à une offre grandissante des cours de maîtres et de possibilités d’apprentissage pour les jeunes quatuors déjà existants⁶. D’autre part, le quatuor est de plus en plus privilégié par des musiciens qui ne désirent pas entamer leur carrière dans un orchestre. Ils sont prêts à échanger la sécurité d’un poste dans une section contre un travail très intense, souvent modestement payé mais très satisfaisant sur le plan artistique. De plus, les écoles et les conservatoires de musique du monde entier forment plus de musiciens que n’en demandent les orchestres pour remplacer leurs membres sortants. Pour cette raison, bien des musiciens cherchent d’autres possibilités pendant leur apprentissage. Le profil du travail de musicien s’élargit : on peut se spécialiser dans un répertoire traditionnel ou de musique moderne. Des ensembles spé-

6. Par exemple, l’activité professorale de plusieurs ensembles comme le Quatuor Amadeus, le Quatuor Smetana, ou de Walter Levin du Quatuor LaSalle, et les programmes pour quatuor de type « *Artists-in-Residence* » dans beaucoup d’universités, surtout aux États-Unis.

7. L'Ensemble Modern de Francfort est à cet égard exemplaire; jusqu'à maintenant, il est dirigé par ses 19 membres dans un contexte de coresponsabilité démocratique, artistique et financière.

8. Expliquer cette évolution dans le contexte professionnel et social depuis 1970 dépasserait le cadre de cet article. Ce serait néanmoins un sujet des plus intéressants.

9. Joachim Raff a écrit huit quatuors, Alexandre Glazounov, sept.

cialisés sont donc créés en conséquence. Dans ces genres d'ensembles s'établit souvent un travail de type collectif emprunté aux ensembles de musique de chambre⁷. Ainsi naît une sorte de musicien qui cherche proactivement à façonner sa carrière dans un environnement professionnel et social variable. La sécurité matérielle n'est plus assurée depuis le début mais doit être réalisée en accord avec son succès artistique⁸.

Le quatuor à cordes en tant que forme musicale

Nul besoin de revenir en détail sur l'évolution du quatuor à cordes en tant que forme musicale, ce qui a déjà été traité maintes fois. Mais lorsque l'on observe de près cette évolution avec – pour ainsi dire – une paire de jumelles historico-musicales, on y détecte plusieurs phases.

Environ 75 ans après son établissement, le quatuor à cordes connaît un premier apogée avec la dernière série de quatuors de Beethoven, qui reste pour plusieurs à ce jour la norme à laquelle toute œuvre doit être mesurée. Beethoven a développé la forme bien au-delà des frontières musicales de l'époque. En conséquence, aucune véritable évolution du genre qui dépasserait le style individuel de certains compositeurs et de leur époque ne s'est produite au cours des décennies suivantes. D'autres catégories d'œuvres se sont grandement développées. Wagner porta l'opéra bien au-delà des conventions. Bruckner – pour nommer un deuxième exemple – ouvrit, avec ses symphonies, des espaces qui n'avaient jamais été explorés par d'autres compositeurs. Néanmoins, aucun compositeur du XIX^e siècle n'a réussi à offrir une telle qualité et n'a démontré une si grande soif d'expérimentation pour le quatuor à cordes que Beethoven. On ne peut cependant pas parler de stagnation. Tous les grands compositeurs (et bien sûr aussi les moins connus) ont écrit un ou plusieurs quatuors qui appartiennent au canon de la littérature musicale. Chaque compositeur a dû se pencher sur l'exemple beethovenien – consciemment ou inconsciemment, qu'il l'ait voulu ou non – pour le transcender. Il semble qu'après cette ère, les compositeurs ont agi très prudemment pour appréhender le genre du quatuor.

À l'exception de Dvořák, qui en a écrit 14, aucun compositeur du XIX^e siècle n'a écrit autant de quatuors à cordes que Beethoven⁹. Ce n'est qu'au XX^e siècle que des compositeurs écrivent de longues séries: Ernst Toch, 13; Heitor Villa-Lobos, 17; Darius Milhaud, 18; Bohuslav Martinů, 10; Dmitri Chostakovitch, 15; Peter Sculthorpe, 18; Murray Schafer, 13; Ben Johnston, 10; Wolfgang Rihm, 13. Cette liste doit bien sûr être complétée par tous les compositeurs qui n'ont écrit seulement qu'un ou quelques quatuors, car rares sont les com-

positeurs qui n'en ont aucun dans leur répertoire. On peut donc parler, à partir de 1900, d'une période extrêmement créatrice pour les quatuors à cordes.

L'évolution du début du XX^e siècle apporte par ailleurs de véritables innovations musicales. Deux compositeurs sont particulièrement déterminants : Anton Webern, avec *Cinq mouvements pour quatuor à cordes*, op. 5 (1909), *Six bagatelles*, op. 9 (1913) pour quatuor à cordes et Igor Stravinsky avec ses *Trois pièces pour quatuor à cordes* (1914). Sans être spectaculaires en apparence, ces trois morceaux ouvrent des perspectives totalement nouvelles qui rompent avec la tradition du quatuor inspirée par Beethoven, autant d'un point de vue musical que social¹⁰. Le schéma en trois ou quatre mouvements est remplacé par une forme cyclique ; la durée de l'œuvre est radicalement raccourcie (au contraire des tendances alors actuelles dans la musique d'orchestre) ; le matériau musical est extrêmement réduit. Ce ne sont plus les morceaux pour salon d'amateurs du XIX^e siècle ; Webern et Stravinsky ne se préoccupent plus de s'assurer que leurs œuvres jouées par les musiciens professionnels puissent l'être également par des amateurs de bon niveau. Malgré – ou plutôt à cause de – leur brièveté, ces morceaux sont terriblement difficiles à exécuter, les instructions et les détails sont d'une précision inédite. Pour atteindre des effets sonores spéciaux, Stravinsky donne l'ordre au premier violon : « glissez avec toute la longueur de l'archet », pour des valeurs de note qui devraient normalement être exécutées avec une fraction de l'archet. En même temps, le second violon doit jouer « excessivement sec », alors que l'alto est noté sur deux systèmes, l'un pour l'*arco*, l'autre pour le *pizzicato*. Webern place une altération devant chaque note ($b \sharp \natural$) afin de tenir compte de l'harmonie atonale de la musique, en lui donnant une directive d'articulation ou une dynamique précise ; des crescendos ou decrescendos sont placés de sorte que le déroulement précis doit être rendu dans les limites du temps alloué (notation musicale ou phrase). Ceci a, en 1913, atteint et dépassé les limites du supportable, non seulement pour le travail d'édition et d'impression, mais également pour les musiciens et les auditeurs.

Webern et Stravinsky personnalisent pourtant deux des grandes tendances artistiques qui commencent à se développer au début du XX^e siècle : atonalité, dodécaphonisme, sérialisme, avant-garde eurocentrique expérimentale d'un côté¹¹, traitement d'éléments de musique folklorique, distanciation, parodie et jeu avec la tradition, de l'autre. Ces deux compositeurs s'écartent clairement de la tradition beethovénienne en ouvrant une nouvelle voie. Bien entendu, d'autres compositeurs – notons particulièrement Bartók et Ives¹² – ont écrit des quatuors qui ont été importants, à leur façon, pour les compositeurs ultérieurs. Toutefois, l'impulsion de départ vient de Webern et Stravinsky : c'est à

10. Y a-t-il, au XIX^e siècle, après Beethoven, des quatuors avec cinq, six ou sept mouvements, une fugue durant 17 minutes ou un mouvement lent durant 16 minutes ?

11. Le terme d'« avant-garde eurocentrique » est emprunté à Coriún Aharonián (1996, en ligne).

12. La musique de Charles Ives (pas seulement son deuxième quatuor à cordes), malgré le fait qu'elle ait été peu exécutée au départ, a un rôle déterminant dans l'évolution de la musique américaine, qui présente, à partir de 1930 environ, une œuvre pour quatuor très variée et souvent expérimentale.

13. En entrevue, Helmut Lachenmann disait à propos de son quatuor à cordes *Gran Torso* : « Bien sûr, il y avait une touche de plaisanterie dans la provocation esthétique. Mais dix ans avant moi, Michael von Biel a écrit son deuxième quatuor et je ne pouvais rien ajouter d'autre à cet aspect de la rupture violente des tabous sur les quatuors à cordes, que de leur donner une fonction logique centrée sur elle-même. Après que Michael von Biel eut "brisé la clôture", la tâche était de s'implanter sérieusement sur toute la largeur d'un espace si étendu. » Lachenmann, cité in Häusler (éd.), 1996, p. 199.

14. Michael von Biel, né en 1937, compositeur et artiste, étudia la musique avec Morton Feldman, Cornelius Cardew et Karlheinz Stockhausen ainsi que l'art avec Joseph Beuys. Il vit à Cologne.

15. Le deuxième quatuor à cordes de Kagel était une commande du Quatuor LaSalle. Voir le commentaire de Walter Levin dans Spruytenburg, 2011, p. 280 ss.

16. Pour autant que je sache, c'est ici la première fois que l'échec (la non-obtention de la perfection) est calculé musicalement. Comme beaucoup d'interprètes trouvent cela désagréable, plusieurs quatuors ont recours à une *ossia* où le même passage est joué dans une position normale avec des sourdines métalliques.

partir de ce moment-là que les compositeurs ont le choix de s'inscrire ou non dans la tradition, mais sans encore vraiment la bouleverser¹³.

En 1962, Michael von Biel¹⁴ compose son deuxième quatuor à cordes, une œuvre qui nie complètement le son du quatuor jusque-là en usage. Cette œuvre est presque exclusivement constituée de bruits et de sons grinçants que von Biel tente de noter avec précision. Le compositeur explore de nouveaux horizons : ses sons ne correspondent plus, en grande partie, à la notation classique. Ainsi devient-il, par le biais du quatuor à cordes, un innovateur radical et un pionnier de la notation de sons insolites. En 1962, ses œuvres ne sont certes jouées qu'en petits comités, mais ont influencé, et influencent toujours, ses collègues compositeurs (cf. note 13).

De 1963 à 1965, Mauricio Kagel écrit deux quatuors¹⁵ qui transgressent complètement les règles. Le concert lui-même et son rituel deviennent un théâtre. Le premier quatuor commence avec l'entrée du violoncelliste, qui hésite, mal à l'aise sans ses collègues, puis essaie la place du premier violon, et finalement se rassoit à sa place pour se consacrer à des sons qu'il arrache d'une aiguille à tricoter coincée entre les cordes. Derrière la scène, à des positions différentes, les autres musiciens commencent à jouer tout en se déplaçant lentement et en suivant une certaine chorégraphie, d'un endroit à l'autre, durant le morceau de 10 minutes. Ce n'est qu'au bout de la neuvième minute que les quatre musiciens atteignent leur place attitrée. Avec ces deux morceaux, Kagel propulse le quatuor à cordes dans un espace théâtral tridimensionnel ; il rompt avec la tradition du concert, fusionne musique et théâtre, toujours avec une touche d'humour.

En 1970, George Crumb compose *Black Angels*, pour quatuor à cordes électrique. Il s'agit du premier quatuor à cordes électriquement amplifié, incorporant des éléments de musique rock dans un contexte « classique ». Le quatuor doit sonner le plus fort et le plus distorsionné possible ; les interprètes doivent parfois parler et siffler pendant l'exécution et jouer différents instruments de percussion. Dans deux mouvements, les interprètes doivent sonner comme une viole de gambe. Crumb exige que les musiciens (en position de violoncelle) placent l'archet entre la main gauche et le chevillier, à l'opposé donc de la position normale entre main gauche et cheval. Non seulement cette pièce sonne-t-elle comme un consort de violes, mais il est presque impossible que trois joueurs puissent, de cette façon, bien ajuster l'intonation¹⁶. Enfin, trois joueurs accompagnent le solo de violoncelle dans le passage central, « God Music », avec des « harmonicas de verre » bricolés avec des verres à vin. Crumb écrit *Black Angels* au temps de la guerre du Vietnam, « in tempore belli ». Il s'agit d'un des premiers essais

d'expression d'une opinion politique en utilisant la musique sans l'appui d'un texte.

Ces cinq morceaux ont été déterminants pour le quatuor à cordes au XX^e siècle et constituent une contribution directe ou indirecte au fait que le genre est resté extrêmement vivant, et qu'il se trouve toujours en constante évolution. Autant le XIX^e siècle porte essentiellement l'empreinte de Beethoven, au XX^e siècle, les compositeurs réussissent à se libérer de cette tradition – sans pour autant la nier ou la détruire – et balisent des passages variés que les compositeurs contemporains peuvent suivre aujourd'hui.

De nos jours, il est sans doute très difficile d'écrire un quatuor à cordes car, si, d'une part, toutes les possibilités sont accessibles, d'autre part, beaucoup de possibilités ont déjà été testées et jugées. Composer un quatuor à cordes sans être conscient de sa tradition¹⁷ est aujourd'hui impossible. Un compositeur doit toujours se demander où il se situe par rapport à la tradition, pas seulement dans un sens esthétique, mais aussi artisanal et s'il peut trouver son propre langage. C'est ainsi que naissent constamment de nouveaux quatuors à cordes, inédits, captivants et dignes d'être écoutés.

On peut trouver des mots semblables pour définir la formation du « quatuor à cordes ». Un quatuor peut être très ouvert à de nouvelles expériences et tendances ; il peut souvent les développer activement – mais même une philosophie avant-gardiste ne peut faire disparaître la tradition technique et musicale. Voilà un exercice concluant pour les ensembles que de se mesurer de manière créative à cette tension dialectique.

Le quatuor à cordes existera-t-il toujours dans 250 ans ? De nouvelles œuvres seront-elles composées pour lui ? Il est impossible de répondre à ces questions, mais il faut constater qu'aujourd'hui, en 2013, le quatuor à cordes est, en tant que forme sociale et musicale, encore bien vivant !

REMERCIEMENTS

L'auteur tient à remercier Barbara Thériault et Isabelle Bozzini.

BIBLIOGRAPHIE

- AHARONÍAN, Coriún (1996), « Otherness as Self-Defense or as Submission ? Third World Composer's Crossroad », <www.latinoamerica-musica.net/frames/en.html> (consulté le 5 novembre 2013).
- HÄUSLER, Josef (éd.) (1996), *Helmut Lachenmann: Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.
- SIMMEL, Georg ([1908]1999), *Sociologie : études sur les formes de la socialisation*, traduit de l'allemand par Lihayne Deroche-Gurcel et Sibylle Muller, Paris, Presses universitaires de France.
- SPRUYTENBURG, Robert (2011), *Das LaSalle-Quartett: Gespräche mit Walter Levin*, München, Text + Kritik.

17. Tradition dans le sens d'une grande somme d'œuvres postérieures à Haydn.